

シャーマン・リーと日本美術

著者	志邨 匠子
雑誌名	秋田公立美術大学研究紀要第 1 号
巻	1
ページ	15-24
発行年	2014-03-25
URL	http://doi.org/10.20726/00000054

シャーマン・リーと日本美術 ー日本とシアトル美術館における活動からー

Sherman Lee and Japanese Art:
Through the study of his activities in Japan
and at the Seattle Art Museum

志邨 匠子

SHIMURA Shoko

Sherman E. Lee (1918-2008) worked for the Arts and Monuments Division of CIE in GHQ/SCAP from 1946 to 1948. Through his investigation into works of art in Japan, Lee developed a deep interest in Japanese hand scroll paintings, and found in them the originality of Japanese art, independent from the influence of Chinese art. It is possible to say that Yukio Yashiro's view on art history reflected in Lee's viewpoint. After returning to US, Lee, as associate director of the Seattle Art Museum, contributed to the expansion of its Japanese art collection and curated the exhibition "Japanese Art" in 1949.

アメリカを中心とするGHQ/SCAP（連合国軍最高司令官総司令部）のCIE（民間情報教育局）に設置された美術記念物課（Arts and Monuments Division）は、日本の文化財保護を主な目的とした機関である。美術記念物課に勤務したのは、日本あるいは東洋美術を専門としていた学芸員や研究者達であった¹。本稿で取り上げるシャーマン・E・リー（Sherman Emery Lee, 1918-2008）もその一人である。リーは、1946年から48年にかけて、美術記念物課に勤務し、帰国後、自身が勤務したシアトル美術館やクリーブランド美術館において、日本美術コレクションの充実をはかった。また1964年に出版された著書『極東美術史』（History of Far Eastern Art）は、2003年に第5版を重ね²、大学の教科書にも使用されている³。2つの美術館では、リーが収集に関わった日本美術作品が現在も展示され、50年前に書かれたリーの東洋美術書が、善かれ悪しかれ、現在も読み継がれていることは、彼の日本および東洋美術史観が、今日のアメリカ人にも受容されているということになる。したがってアメリカにおける日

本美術受容を考える上で、リーの日本美術史観を考察することは意味があるだろう。リーについて論じた先行研究としては、美術記念物課の人事を考察した佐藤香里による論考、美術記念物課と国立博物館との関わりについて考察した朴昭炫の研究、アメリカにおける東洋美術コレクションの形成等を論じたウォレン・I・コーエンの研究などがあげられるが⁴、管見の限りにおいて、シャーマン・リーの活動に焦点を絞った議論はおこなわれていない。本稿では、まずリーの日本での活動を明らかにし、彼の日本絵画史観の形成について論じる。さらにそれが、帰国後のシアトル美術館での活動にどのように反映されたのか、日本美術コレクションの形成と、1949年の日本美術展に焦点を当て、考察をおこなう。

まずリーの経歴を、東洋美術に関する事項を中心に述べる⁵。シアトルで生まれたリーは、少年時代をニューヨークのブルックリンで過ごし、デトロイト、ワシントンDCの高校に在学した後、アメリカン大学（ワシントンDC）で学士と修士（ともに歴史学）の学位を、ウェスタン・リザーブ大学（クリーブ

ランド)で博士の学位を取得した。博士論文は「アメリカ水彩画に関する批判的概論」であった。

この頃リーは、クリーブランドからほど近いミシガン大学の夏期講座に参加し、ジェイムズ・M・プラマー (James Marshall Plumer) から東洋美術を学んだ。長く中国に滞在し中国陶磁器に関心を抱いたプラマーは、帰国後、ハーバード大学のランドン・ウォーナー (Langdon Warner) の知己を得、同大学で教鞭を執った後、ミシガン大学に赴任していた⁶。

プラマーは、リーに東洋美術の分野に進むことを勧め、クリーブランド美術館のインターンを紹介した。リーはここで、東洋美術のキュレーターをしていたハワード・ホリス (Howard C. Hollis) のもとで働くことになる。その後、1941年、リーはデトロイト美術館の装飾美術および東洋美術を担当する非常勤学芸員の職を得た。

1944年6月から1946年4月までは、海軍に従軍し、46年8月、GHQのCIE美術記念物課の顧問官として来日した。48年6月に帰国し、シアトル美術館副館長に就任、1952年からはクリーブランド美術館副館長、58年から83年まで同美術館の館長を歴任した。

リーが来日したきっかけは、クリーブランド美術館のハワード・ホリスが、すでにCIE美術記念物課の課長として東京に勤務しており、リーをアシスタントとして呼び寄せたためである。ホリスは1947年に離日し、リーはその後任として同課の課長に昇任している。

リーは、まずミシガン大学のプラマーから、次いで、クリーブランド美術館のホリスから、東洋美術について学び、1941年から勤務したデトロイト美術館では、東洋美術を担当した。したがって東洋美術全般についての基礎的な知識は有していたが、日本美術を専門としていたわけではない。たとえば、来日前にリーは、デトロイト美術館の紀要に、中国、インド、ネパール、カンボジアの美術に関する論文を発表しているが、日本美術に関するものは見出せない⁷。したがって、リー自身も認めているように、日本に赴任した当時、彼の日本美術についての専門知識は高いものではなかった⁸。つまり彼の日本美術観は、アメ

リカにおいてではなく、専ら日本における経験によって、あるいはそれを契機として形成されたと言える。

日本での活動

ホリスに呼ばれて来日したリーの肩書きは、顧問官 (advisor on collections) であった。CIE美術記念物課においてリーが遂行した職務は、当時の資料によれば、以下の8種である。

1. (20) 個人コレクションの視察。
2. (15) 美術館、神社、寺、特にそれらのコレクションの視察。
3. (20) 上記に関する調査、研究。分析調査に基づく報告の確認を含む。
4. (5) 文通。報告とメモを含む。
5. (10) 情報や支援等を求める訪問者との会合。他の占領機関の代表者との会合。
6. (15) 特に1および2に関連する会合。個人コレクション公益化の奨励、博物館に関する技術や展覧会等の改善。
7. (10) 美術商の店舗における商品、売上げ等の確認。
8. (5) 行政的、事務的な日常業務

資料の末尾には「1946年8月26日到着より1947年2月3日」と記されているため、これは来日から翌年2月3日までのリーの業務報告の類であると思われる。また同資料には、

「時折、課長から特定の問題に関して、調査や研究を、直接割り当てられることもあるが、大抵は自分自身で、調査や研究、論述、勧告をとまなう仕事をおこなっている。」⁹

と記されており、従って、これらの業務は、ある程度、リーの裁量に任せられていたことになる。() 内に記された数字は、8種の業務全体を100とした場合、各仕事の割合を%で示しているものと思われる。20%と大きな割合を占めていたのは、個人コレクションの視察と、個人コレクションおよび美術館、神社、寺とそのコレクションに関する調査研究である。美術の民主化をすすめることを目的としたCIEにとって、個人コレクションを一

般公開することは、博物館等の整備とともに重要な課題であった¹⁰。

コレクションの視察とは、例えば、国宝や重要美術品に指定されている文化財の所在、作品の状態、保管状況の確認し、報告するというものであった。もちろん不明になっている作品があれば、文部省にその旨を報告する必要がある。視察のための出張は大抵10日以内で、京都、奈良、和歌山、琵琶湖周辺、名古屋、山口、仙台等、日本各地が対象となった。リーはこうした仕事を通じて、日本美術の実物に触れ、さらに、視察の案内役を務めた日本美術研究者とも親しくなった。中でも仏教美術研究者の高田修とは親交を結んだ¹¹。

リーの赴任中に、正倉院の調査もおこなわれた。発端は、東京に来ていた中国使節団が、正倉院の中に、日本が略奪した中国の美術品が収蔵されていると、不満を訴えたことによる。1947年秋、GHQ/SCAPは美術記念物課に調査をおこなうよう指示した。3日間に及ぶ調査の結果、中国側の主張は退けられた。調査には、日本美術を専門とする福井利吉郎や高田修など、日本人研究者も含まれ、この機会に彼らもはじめて正倉院の中に入ることができたという¹²。きっかけが何であれ、リーは、正倉院の宝物を間近に観察するという、またとない機会に恵まれたことになる。

博物館に関する業務としては、たとえばリーは、国立博物館（現東京国立博物館）の展示の参考にするため、アメリカの美術館に対して、東洋美術等の展示の様子を撮影した写真を送ってほしい、という依頼の手紙を出している¹³。実際に、1947年10月には、ニューヨーク近代美術館からリーへ、館内の展示写真が送られた。それに対するリーの礼状には、国立博物館の館員たちは、それらの写真を参考に、展示の基本や考え方を学んでいると述べられている。さらに

「来年1月には、博物館の展示室が、より統一感のある方法で再構成されることを期待しています。つまり、共通点のある文化や時代ごとに展示物をまとめて展示するという方法です。今の日本では、それらを別々に展示するという方法、我々がおそらく30年か40年前に放棄したやり方が主流なのです。」¹⁴

とも述べられ、国立博物館の展示方法に、CIEが関与していたこと、そしてアメリカの美術館の方法が参考にされていたことが分かる。

社寺のコレクションに関する調査研究については、法隆寺金堂壁画の保存に関する仕事があげられる。リーは壁画の重要性を認め、1946年10月、フォッグ美術館のジョージ・スタウト（George Stout）に、フレスコや漆喰に類する下地に描かれた絵画に関する資料を送ってくれるように依頼している¹⁵。

リーは、日本での仕事に概ね満足していた。セントルイス美術館の館長ペリー・T・ラスボーンに宛てた書簡の中で、「ここでの仕事はきわめて興味深く、本当に意味のあることだと思います。見たり研究したりすることが沢山あるのはもちろんのこと、日本人の民主化を支援するためにも、やるのが沢山あるのです」と述べている¹⁶。彼はまた、ジェイムズ・プラマーにも、お役所仕事の煩わしさや経済的状況に問題はあるが、ここでやるべきことは沢山ある、と述べている¹⁷。これは自分の後任となるプラマーへの書簡であり、リーの率直な感想と考えて良いだろう。

美術品の指定と古美術の海外流出に絡んで、リーを批判する見解もあった。まず議論の背景を説明する。1897年に制定された古社寺保存法により、「国宝」（いわゆる旧国宝）が指定された。1929年には、古社寺保存法に替わって国宝保存法が制定され、1950年の文化財保護法制定まで存続する。その間、1932年に《吉備大臣入唐絵詞》がボストン美術館に購入されたことを受け、翌1933年に「重要美術品等ノ保存ニ関スル法律」が制定され、「国宝」とは別に「重要美術品」が認定された。これにより「重要美術品」も「国宝」と同様に、文部大臣の許可なく海外に持ち出すことができなくなった。その後、1949年の法隆寺金堂壁画の焼失を重く受け、翌1950年に文化財保護法が制定され、「重要美術品」の中から優秀なものを「重要文化財」に、その中からさらに重要なものを「国宝」（いわゆる新国宝）に指定することとなった。「国宝」と「重要文化財」は海外に持ち出すときには許可が必要だが、双方に指定されなかった重要美術

品は、特に許可が必要とされなくなった。したがって、文化財保護法制定以降には、海外に流出する可能性のある旧重要美術品が多数あったことになる。

1952年の『美術批評』に「古美術の海外流出とその対策」と題する座談会が掲載されている¹⁸。文化財保護委員会の松下隆章は、シャーマン・リーが、在日中に占領軍の権利を利用して全国を調査し、法的に認定されている美術品と、されていない美術品のリストを作成し、認定されていない優良な美術品を持ち出したと述べている。また編集部も「日本に国宝が多過ぎるとか、整理しろということは、リー氏が言い出したんでしょう」と疑問を呈している。当時のCIEの資料を見る限り、リーを含むCIEのメンバーが、日本の美術品の格付けをすることはなかった。あくまで国宝や重要美術品の所在を確認し、状態を報告することが職務であったと考えられる。しかしその中で、美術品のリストを作成し、個人的なメモを残すことは可能であったであろう。後述するように、リーは帰国後、シアトル美術館の副館長に就任するが、帰国前に日本の美術作品を館のために買い入れている。日本側からすれば、すでにリーが日本で目をつけていた美術品、つまり認定されていない優れた美術品を、合法的にではあれ、帰国の際に持ち出した、という印象を受けたのではないだろうか。

リーが、国宝保存法と日本の文化財保護のあり方に疑問を感じていたことは確かである。なぜなら、ロサンゼルス郡立美術館の館長に宛てた手紙の中で、リーは、国宝と重要美術品を保存するための日本の法律と、それともなう美術品の輸出を防ぐための部署は、様々な問題のひとつだと説明し、この問題に関連するイタリアとドイツの法律について教えて欲しいと書いているからである¹⁹。1950年の文化財保護法の制定は、法隆寺金堂壁画の焼失が引き金になったとされるが、この資料から、それ以前にCIEが法律の見直しを促していた可能性も読み取れる。そして結果的に、文化財保護法においては、法的な保護から外れる重要美術品の輸出が可能となった。

リーの日本絵画史観

リーは、CIE在任中、『アート・ニューズ』誌（1948年2月号）に、日本で視察した3つの展覧会、すなわち「正倉院展」（1947年10月26日～11月15日、於：奈良国立博物館）、「絵巻展」（正式名称不詳、開催期間不明、於：京都市立美術館）、「西洋美術名品展」（1947年10月15日～11月30日、於：東京国立博物館）について報告している²⁰。特に「絵巻展」については、『信貴山縁起絵巻』、『餓鬼草子』、『地獄草紙』について詳細な記述があり、リーが絵巻に注目していたことがうかがえる。以下は同誌に掲載された絵巻展についての報告の一部である。

「この展覧会で広い空間を占めているのは中世である。そこには、今回、おそらく最も多くの絵巻の名品が一堂に展示されている。いくつかの代表的な絵巻には、多くの日本固有の伝統の要素が同時に見出せる。『信貴山縁起』は、空飛ぶ不思議な米俵についての信貴山の説話を伝えた絵巻で、控えめな色彩にも関わらず、活気にあふれ、技術の高さを最も強く印象づける。芸術家の筆は、素早く流れるような線を引く。それは、しばしばグロテスクで荒々しい身振りをする人物像の輪郭線だけではなく、線それ自体によって、人体の構造や動きを明確にさせることに成功している。西洋人は、ロマネスクやゴシックの地獄や天罰の表現と比較すると、『餓鬼草子』と『地獄草紙』の2点に関心を抱くだろう。『地獄草紙』の火のついた大釜は、世界で最高の炎の絵画的表現の一つである。『信貴山縁起』と比較してみよう。より重く太い線と、暗くて恐ろしい効果を出すのに相応しい黒ずんだ色彩に気づくだろう。」²¹

絵巻を含め、リーは鎌倉時代の美術に興味を抱いていた。たとえば1949年5月の『三彩』誌に、リーは「鎌倉時代の美術」と題する文章を発表している。リーは、鎌倉時代について西洋の学名によって公に記述されたものは極めて少なく、西洋の美術学徒は、日本美術の本来の性格と完成度の高さについて間違った印象を受けていると指摘し、「天平の装飾美術は最も美しいものではあるけれど、それ

はやはり唐時代支那のセコンド・ハンドの記録にすぎない。然し他方に於て、鎌倉時代の肖像彫刻や物語絵巻は、民族の独特の発露であるのみならず、世界性を持ったものである。」²²と述べている。

さらにリーはこの論考の中で、鎌倉時代の美術を、「思想及び実生活の現れ」と「審美生活の現れ」の二つに分け、前者を「精神的権威信仰と現世の権力の基本的な現れ」、後者を「思考力の萎縮或は後退である所の、人為的な、狭められたものの現れ」と定義している。この中で物語絵巻は、「実生活の現れ」に分類され、その例として《信貴山縁起絵巻》《北野天神縁起絵巻》《判大納言絵詞》を挙げ、以下のように述べている。

「信貴山縁起は、描法の力強さと自由さに於て、顔や体の素晴らしい特質描写のため、注目に値するものである。判大納言絵詞は、之れ等に加えて、更に火災の世界的に素晴らしい描写があるので、或はもっと驚異的なものと云えるかもしれない。その大群衆の構図は、集合と配列とを巧みに支配したことを示し、それは当時の驍将の力にも匹敵するものがある。」²³

この論考は、リーが日本滞在中、アジアティック・ソサエティーでおこなった講演の原稿であるという²⁴。従って、これはリーの帰国後に掲載された文章だが、あくまでも彼が日本で得た知識をもとに展開された議論であると言える。京都市立美術館で目にした絵巻の展覧会も、リーに強い印象を与えたであろう。さらに、この論考は、その15年後の1964年に刊行された『極東美術史』の14章「鎌倉時代の日本美術」とほぼ同様である²⁵。つまりリーが日本で得た知識とその後展開された議論は、ほぼそのまま、現在もなお版を重ねる美術書に反映されているということになる。

前述の『アート・ニュース』誌の展覧会報告と、『三彩』の「鎌倉時代の美術」に述べられた「日本固有の伝統」「民族の独特の発露」、「活気」「力強さ」、「流れるような」「自由な」線描といった記述から、リーが、絵巻に日本美術の独自性として、活気や力強さを

挙げていることが分かる。

さらにリーは、そういった特徴を、中国美術との対比において捉えていた。たとえば、1962年に書かれた「中国美術と日本美術における対比」と題する論文では、『平治物語』について、動きのある人物表現や力強さ、風刺的なリアリズムを特徴にあげているのに対し、中国の絵巻は、人物は目立たず、静かで上品であるとしている。また《判大納言絵詞》は、誇張された表情、ドラマティックな表現を特徴とし、中国の絵巻は悲劇的な場面さえ、静かな表現がなされていると述べている²⁶。

中国との比較に関しては言えば、矢代幸雄が同様の視点を有していた。1934年におこなった講演をもとに1948年に刊行された『世界に於ける日本美術の位置』において、矢代は以下のように述べている。

「絵巻物芸術に於ける支那と日本との比較は、その優劣について種々なる意見が立てられるのであります。しかし私は、絵巻物形式は、流れるような調和的の線の感覚に鋭い日本人の芸術性に特に適合して、これを劇的進行に利用した点に於いては、日本は支那のやり得なかったことを完成した、と考えるのであります。」²⁷

また1943年に初版が発行された矢代の『日本美術の特質』の第五編第二章第三節「画卷芸術」においても、中国の絵巻との比較がなされ、日本の絵巻の物語性、流動性、劇的な進行等が特徴としてあげられている²⁸。

リーは在日中、矢代と親交があった。彼らは「東京や関西の古美術商のところへでかけた。ドライ・マティーニをちびりちびり飲みながら二人は、大いにくつろいで愉快に仕事をすすめることができた」²⁹という。リーが矢代から、日本の絵巻について話を聞いたことは想像に難くない。

また、矢代には次のような経験があった。1932年、矢代がハーバード大学で講師をしていた頃、ボストン美術館が《吉備大臣入唐絵詞》を買い入れた。前年の満州事変は日米関係を陰悪なものにし、矢代も居心地の悪い時期であったが、《吉備大臣》はボストンの人々

に絶賛され、その後は対日感情もやわらいでいったという。「可憐な一絵巻物が、ただ黙ってそこに横たわっているだけで、祖国のために、周囲にこれを讃美する友だちをつくりつつある光景に」矢代は涙した³⁰。この話を矢代がリーにしたとすれば、それがリーが絵巻に興味を抱くきっかけのひとつとなったかもしれない。

シアトル美術館での活動

1948年6月に帰国したリーは、シアトル美術館の副館長に就任した。このポストは、少なくとも48年1月には内定しており³¹、リーはアメリカに帰る前に、シアトル美術館長のリチャード・E・フラー（Richard E. Fuller）から5000ドルを託され、館のために美術作品を購入している。その内、日本絵画は以下の3点である。

- ①《地獄草紙断簡》鎌倉時代初期 1200年頃
益田コレクションより
- ②《北野天神縁起絵巻断簡》1278年
原コレクションより
- ③《法然上人行状絵伝断簡》鎌倉時代後期
原コレクション他より³²

また上記の3作品とは別に、1951年までにリーが関与して同館が購入した主な日本絵画としては、以下があげられる。

1948年

《時代不同歌合絵切 壬生忠岑》
《平治物語絵巻断簡》
《紺紙金字法華経》一卷 平安時代

1949年

《源誓上人絵伝》
《聖徳太子像》

周文《山水図》

伝狩野元信《松に鳥図》

大津絵 4点

1950年

《駿牛図》
《出山釈迦図》

1951年

狩野孝信《琴棋書画図》

本阿弥光悦・俵屋宗達《鹿下絵和歌巻》

尾形光琳《山水図》

尾形光琳《波図》

雪舟《山水図》³³

リーは、『アート・クォーターリー』誌において、1948年にシアトル美術館が入手した日本美術作品、すなわち《紺紙金字法華経》《地獄草紙断簡》《北野天神縁起絵巻断簡》《平治物語絵巻断簡》《法然上人行状絵伝断簡》《時代不同歌合絵切 壬生忠岑》を紹介し、それらは大和絵、あるいは大和絵の系譜をひく作品であると説明している。さらに彼は、ここでも中国絵画との対比において、大和絵の特徴を明確にさせようとした。たとえば、中国絵画は、単身像とその普遍的な性格描写において優れ、日本絵画は、物語形式と群像をダイナミックに構成することに優れているとしている。また絵巻形式自体は中国が起源だが、リアリズムと風刺の傾向を持つ、自由で気ままな筆遣いは、8世紀の法隆寺金堂の天井に描かれたスケッチに遡る日本的な特徴であると述べている。そしてリーは、これらの絵巻を、藤原時代の「優雅さ」「美しさ」に対して、「力強さ」「率直さ」「大胆」「男性的」という言葉で説明した³⁴。これらの記述から、リーが日本で抱いた絵巻や大和絵に対する興味が、シアトル美術館の日本美術コレクションに直接影響を及ぼしていることが明確である。

1948年の購入が、大和絵系であったのに対し、49年以降は、室町山水画や狩野派、琳派など、多岐にわたっている。したがってリーは、絵巻、もしくは大和絵系の作品に限定して収集したわけではなく、絵巻に重点は置かれているものの、日本美術の網羅的なコレクションを目指していたように思われる。その傾向は、1949年の秋、シアトル美術館において、リーが企画した日本美術展にも見られる。

日本美術展覧会

シアトル美術館での日本美術展覧会は、1949年11月8日から12月5日まで開催された。展示作品は、同館の所蔵品を中心に350点を超え、クリーブランド美術館やポートランド美術館、ホリス商会、個人コレクションも含まれていた。国立博物館をはじめ、日本

からも出品された。

国立博物館からの出品作品は、以下の5点である。

- ①《旧法隆寺献納御物金銅如来坐像》
- ②《鳥獸戯画残闕》
- ③雪舟《径山寺真景図》³⁵
- ④単庵《芦鷺図》
- ⑤宗達《牡丹図》前田青邨蔵

作品の選定は、リー自身による。ただし⑤に関しては、当初は宗達の《雲龍図》を希望したが、異論があったため、次長の推挙により《牡丹図》に変更されたという³⁶。他の日本からの出品は以下の8点である。

- 《法隆寺幡》
《麻布墨画山水図》
《絵因果経》
《駿牛図》
宗達下絵光悦筆《墨画卷》
光琳作《鶴蒔絵硯箱》
《地獄草子》
《瀬戸花瓶》2点

当時の『国立博物館ニュース』（1950年3月1日）に掲載された出品作品の概要を再掲する³⁷。

1. 初期仏教神道美術、として
埴輪、銅器、金銅仏、幡、麻布墨画山水、因果経、その他鎌倉時代までの仏画、仏像、来迎図、頂相、春日曼荼羅等五十数点
2. 大和絵、として大和絵の時代的发展を示す意図のもとに藤原時代の装飾経からはじまって
鳥獸戯画、地獄草子、歌仙、北野天神縁起、平治物語、駿牛、法然上人行状絵など主として絵巻物
3. 足利水墨画、として
周文筆淡彩山水、雪舟筆径山、同竹図、相阿弥筆夏冬山水、単庵筆芦雁³⁸その他数点
4. 能面の发展、として
妓楽面、行道面、能面。
5. 茶の湯、として
茶道具数点に茶室の写真
6. 庭園、として
金閣寺、銀閣寺、大仙院、三宝院、南禅

寺、孤篷庵庭園の青色写真

7. 後期絵画ならびに装飾派、として
元信、常信、探幽、文晁、永徳、宗達、光琳（硯箱）、乾山（皿五点）、安次（刀）、抱一等の作品
8. 日本陶磁、として
古瀬戸、柿右衛門、鍋島、九谷、清水、楽など
9. 日本版画、としてこれを初期浮世絵、後期版画、北斎派、の三つに分け、
師宣、清信、春信、清長、写楽、歌麿などから豊国、国貞、広重、北斎等に至る約四十点
11. 民芸、として
やきもの、木彫、大津絵など
12. 花道、としてこれはシアトル市在住の庄司権之助夫人が手がけている。

展覧会開会後、20日間で約1万人が入場、つまり1日平均500人の来場者があったという³⁹。リーはこの展覧会について以下のように述べている。

「西洋の博物館は、多少の例外はあるにしても殆どが此の芸術史の一分野である東洋美術に対する関心が極めて薄く引込思案であったし現在でも尚そうである。これは西洋の人達が専門家を除いては、日本の真価を発揮した多くの作品を観る機会を与えられないというのが其の主なる理由ではなかろうかと強く想像されるのである。日本の作品は東洋に残された如何なる芸術作品にも匹敵する豊かな内容を持ち、鑑賞に堪えるものなのである。」⁴⁰

上記のリーの言葉から分かるように、この展覧会は、まずアメリカ人が日本の美術作品を実際に眼にするということに重点が置かれ、従って網羅的な展示構成になったのだと思われる。

リーは、この展覧会に関する論考を、『オリエンタル・アート』誌に発表している。彼はまず、この展覧会を、1936年のボストン日本古美術展と1939年の金門万博における日本古美術展以来の、最も重要な日本美術展だと位置づけ、今回の展示は、戦前の2展覧会と異なり、館蔵品が中心であることを強調して

いる。次いで、展示作品を先史時代の埴輪から江戸時代の天津絵まで、順番に解説をおこなっているが、鎌倉時代に割かれたスペースが最も大きく、「鎌倉時代は、様々な面において、最も興味深く、創造的な時代であり、特に良く表現されている。実際、日本以外の広い範囲においても、このようなものを見つけることは不可能である」と述べている。さらに最後の天津絵については、「自由で物語的な手法は、完全に鎌倉時代の絵巻に由来する」と解説する⁴¹。リーの大和絵、絵巻、鎌倉時代への興味は、この展覧会でも顕著に認められるが、同時にそれだけではなく、日本美術の総体を見せようという意図も感じられる。

リーはCIEに在職中、日本の美術作品を実際に目にする機会を得、特に絵巻に興味を抱いた。絵巻は、中国からの影響を脱し、自由で動きのある力強い表現において、日本の独自性を備えていたからである。ただし、こうした見方の背後に、リーと矢代幸雄との交流があったことも考慮するべきである。矢代は日本の古美術品の海外輸出についても、以下のような、明確な見解を持っていた。《吉備大臣》のような絵巻の名品がアメリカに買われていったのを惜しむ声もあるが、ボストン美術館は、これを合法的に購入し、それが日本美術を海外に知らせ、称賛される場所となった。しかし、このことが契機となって、日本では「重要美術品」に関する法律が制定されたが、それは

「戦前の日本を象徴する極端に全体主義国家的にしてかつ美術鎖国主義的な法律であって、自由主義、民主主義を基本として再出発した戦後日本の、個人の自由と財産権の神聖とを認める考え方からいえば、とうてい存続不可能な法律に相違ない」⁴²

というものである。リーがこの法律を問題視していたこと、帰国時にシアトル美術館のために、優れた日本美術品を購入したこと、そして、それらの多くが絵巻であったことは、矢代の関与をうかがわせる。

最後に、リーの日本美術史観において興味

深い点を指摘しておく。それは彼が、フェノロサや岡倉天心の日本美術史論に依拠していないということである。リーの大著『極東美術史』巻末の参考文献には、フェノロサの『東亜美術史綱』(Epochs of Chinese and Japanese Art, 1912)も、天心の『東洋の理想』(The Ideals of the East, 1903)も載せられていない。それにも関わらず、『極東美術史』の「第1章」の冒頭は以下の文章からはじまる。

「東洋美術に関する多くの本は、今や古典となっている、岡倉覚三の『東洋の理想』の「アジアはひとつである」という冒頭部分を引用してきた。この声明は真実からほど遠い。アジアは地理的にまったくひとつの大陸ではない。アジアの文化はひとつだという考え、たとえば「東洋的な心」(oriental mind)といったもの、あるいは、東洋の人々は皆、高度に発達した形而上的な生活を送っている、といった考えは間違っている。」⁴³

アメリカ人の東洋美術史研究者が、英語で書かれたフェノロサの東洋美術史論を知らなかったとは考えにくく、天心を批判したのと同様に、リーはあえてフェノロサを否定する立場をとったと考えるべきであろう。

リーの絵巻や大和絵への関心は、確かに漢画系の狩野派を評価したフェノロサや天心とは異なった日本美術史観を示していた。特に日本美術と中国美術との差異を意識する視点や、リーの天心批判の核となった、東洋がひとつではないことを強調する視点は、リーの日本美術史観を特徴づけている。この背景には、アメリカにおける東洋美術史研究の深化も反映しているであろう。さらに、アメリカによる日本占領と終了、それに続く1951年の日米安全保障条約の締結、1949年の中国共産党政権の樹立など、冷戦構造が表面化し、日米、米中の関係が、戦前とは大きく異なってきたことも考慮すべきである。リーは、CIE在職中、そうした日米の政治的な関係性に直接関与する立場にあった。その中で形成されたリーの日本美術史観が、戦後のアメリカにおける日本美術史研究の礎のひとつとなっている。

¹ CIE美術記念物課の設置目的や人事については、以下の研究に詳しい。佐藤香里「GHQの美術行政—CIE美術記念物課による「美術の民主化」と矢代幸雄—」『近代画説』第12号 2003年12月 80-95頁、佐藤香里「GHQ/SCAPの文化政策と美術—CIE美術記念物課の人事と文化財保護」『インテリジェンス』第13号 2013年3月 79-91頁。

² 初版は、Sherman E. Lee, *History of Far Eastern Art*, London: Thames and Hudson, 1964. 稿者が参照しているのは、1975年改訂版を1978年に再版したものだが、カラー図版60頁、モノクロ挿図656図、総頁数532頁に及ぶ大部の書籍である。

³ Warren I. Cohen, *East Asian Art and American Culture*, New York: Columbia University Press, 1992, p.180.

⁴ 佐藤香里（注1と同様）、朴昭炫『「戦場」としての美術館 日本の近代美術館設立運動／論争史』ブリュッケ 2012年 301-354頁、Warren I. Cohen, *East Asian Art and American Culture*, op.cit., pp.103-199.

⁵ リーの略歴は以下を参照。シャーマン・リー「回想・日本であった友人たち」『別冊 太陽』21号 1977年11月 61-64頁。Personal History Statement, 国立国会図書館憲政資料室所蔵GHQ/SCAP文書請求番号CIE(C)5317（以下、同資料は請求番号のみにて記す）；Mark Stevens, “Sherman Lee: ‘I’m not in the business of speculating...’,” *ARTnews*, vol.77, no.3, March 1978, pp.50-51; Bruce Weber, “Sherman Lee, Who Led Cleveland Museum, Dies at 90,” *New York Times*, July 11, 2008; John M. Rosenfield, “Sherman Lee: Early Encounters with Asian Art,” *Orientalism*, vol.36, no.1, Jan/Feb. 2005, pp.44-49.

⁶ プラマーは、1948年から49年まで、リーの後任として東京でCIEに勤務した。

⁷ たとえば以下の論文があげられる。Sherman E. Lee, “Two Chinese Ceramics,” *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*, vol.21, no.2, Nov. 1941, pp.14-16; Id., “East Indian Bronzes,” *art. cit.*, vol.21, no.4, Jan. 1942, pp.27-31; Id., “A Manuscript and a Bronze from Nepal,” *art. cit.*, vol.21, no.8, May 1942, pp.66-70; Id., “A Cambodian Bronze Garuda,” *art. cit.*, vol.23, no.2, Nov. 1943, pp.12-14.

⁸ シャーマン・リー「回想・日本であった友人たち」（前掲）61頁。

⁹ Civil Information and Education Classification Questionnaire, Lee, Sherman, CIE(C)5317.

¹⁰ GHQによる日本美術の民主化と個人コレクター

については、以下に詳しい。佐藤香里「「美術の民主化」—被占領期における関西古美術同好会の展覧会活動について」発表要旨 美術史学会東支部例会 2006年3月25日。

¹¹ Sherman E. Lee, “My Work in Japan: Arts and Monuments, 1946-1948,” in Mark Sandler ed., *The Confusion Era: Arts and Culture in Japan During the Allied Occupation*, Seattle and London: University of Washington Press, 1998, pp.94-99.

¹² *Ibid.*, p.98-100.

¹³ カンザスシティのネルソン・アトキンズ・ギャラリーのローレンス・シックマン（Laurence Sickman）には、東洋美術の展示写真を、ニューヨーク近代美術館には、アメリカン・インディアンや南洋、メキシコ美術の展示写真の送付を依頼している。なおシックマンは、リーが来日する直前まで、CIE美術記念物課に勤務していた。1946年10月10日 リーよりシックマン宛書簡 CIE(C)5316；1946年10月10日 リーよりニューヨーク近代美術館館長宛書簡CIE(C)5316。

¹⁴ 1947年10月21日 リーよりモンロー・ウィーラー（Monroe Wheeler）宛書簡 CIE(C)5316。

¹⁵ スタウトは、終戦時から46年までCIE美術記念部課の課長を務めていた。1946年10月10日 リーよりスタウト宛書簡 CIE(C)5316。

¹⁶ 1946年10月25日 リーよりラスボーン（Perry T. Rathbone）宛書簡 CIE(C)5316。

¹⁷ 1948年1月30日 リーよりプラマー宛書簡 CIE(C)5316。

¹⁸ 「座談会 古美術の海外流出とその対策」（出席者：松下隆章、近藤市太郎、河北倫明、青山二郎）『美術批評』1952年8月 10-19頁。

¹⁹ 1946年10月10日 リーよりヴァレンティナー（W.R. Valentiner）宛書簡 CIE(C)5316。

²⁰ Sherman E. Lee, “Occupied Japan: first report,” *ARTnews*, 46, Feb. 1948, pp.18-19, 52-53.

²¹ *Ibid.*, p.53

²² シャーマン・リー、益田信義訳「鎌倉時代の美術」『三彩』第30号 1949年5月 3頁。

²³ 同上 14頁。

²⁴ 益田信義の文末の解説による。同上 19頁。

²⁵ Sherman E. Lee, *History of Far Eastern Art*, London: Thames and Hudson, 1978 (1964), pp.313-337.

²⁶ Sherman E. Lee, “Contrasts in Chinese and Japanese Art,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.21, no.1, autumn 1962, pp.6-7.

²⁷ 矢代幸雄『世界に於ける日本美術の位置』講談社 1988年 186頁。1934年に日本工業倶楽部においておこなわれた講演で、講演集第54号として印刷され、1948年に東京堂から刊行された。

²⁸ 稿者が参照したのは、第2版第3刷である。矢代幸雄『日本美術の特質』岩波書店 1984年 365-401頁。

²⁹ シャーマン・リー「回想・日本であった友人たち」（前掲）62頁。

³⁰ 矢代幸雄「「吉備大臣入唐絵詞」ーボストン到着前後」『私の美術遍歴』岩波書店 1972年 300-310頁。

³¹ 1948年1月30日 リーよりプラマー宛書簡 CIE (C)5316。

³² Mary Ann Rogers, “Sherman E. Lee,” *Orientations*, vol.24, no.7, Jul. 1993, p.49. ただしシアトル美術館に勤務した白原由起子によれば、5000ドルは、リーがシアトルを離れる1952年までに、フラワーから託された購入資金であったという。白原由起子「シアトル美術館 東洋美術コレクションの歴史」『美しきアジアの玉手箱』サントリー美術館 2009年 14-17頁。

³³ 作者名は当時の記録に従っている。白原由起子「シアトル美術館 東洋美術コレクションの歴史」（前掲）15-16頁。Sherman E. Lee, “Seven Early Japanese Paintings,” *Art Quarterly*, vol.12, no.4, autumn 1949, pp.313-322 ; *Annual Report of the Seattle Art Museum*, 1948, pp.7-8.

³⁴ Sherman E. Lee, “Seven Early Japanese Paintings,” *art. cit.*, pp.309-313.

³⁵ 雪舟《金山寺図》の模本か。なお現在は個人蔵である。

³⁶ 「シアトル博物館にゆく美術品」『国立博物館ニュース』第29号 1948年10月1日 2頁。

³⁷ 出品区分別に1から12まで記載されているが、原文には10が抜けている。「シアトルで大規模な日本美術総合展開かる」『国立博物館ニュース』第34号 1950年3月1日 3頁。

³⁸ 正しくは、単庵筆《芦鷺図》である。

³⁹ フランシス・ハッベル「シアトルの日本美術展」『三彩』50号 1951年1月 25頁。

⁴⁰ 同上。

⁴¹ Sherman E. Lee, “Japanese Art at Seattle,” *Oriental Art*, vol.2, no.3, winter 1949-50, pp.89-98.

⁴² 矢代幸雄「「吉備大臣入唐絵詞」ーボストン到着前後」（前掲）305-310頁。

⁴³ Sherman E. Lee, *History of Far Eastern Art*, op.cit., 1978 (1964), p.18.